



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

Solidarisierung ohne Empathie? Diderots Entwurf einer politischen Kunst

Abbt, Christine

Abstract: Denis Diderot's *The Paradox of the Actor* ennobles actors who understand how to imitate another person as precisely as possible whilst still remaining consistently focused and self-aware. An actor capable of this form of artful technique embodies and epitomises the intricate relationship between difference and sameness. In addition, at his best, he will convey to spectators an experience of the paradox, which in turn initiates two key political virtues: scepticism and solidarity. Across five sections, the work below will examine and demonstrate 1) what the paradox of the actor is, 2) how an experience of the paradox can best be conveyed, 3) the extent to which spectators' experience of the paradox cultivates scepticism and solidarity, 4) what role Diderot assigns to empathy here, and finally 5) the extent to which Diderot, in the context of the Enlightenment, was already developing a concept of political art which can still be considered as highly socially and politically relevant today as ever.

DOI: <https://doi.org/10.24894/StPh-de.2018.77008>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-158296>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0) License.

Originally published at:

Abbt, Christine (2018). *Solidarisierung ohne Empathie? Diderots Entwurf einer politischen Kunst*. *Studia Philosophica*, 77:97-108.

DOI: <https://doi.org/10.24894/StPh-de.2018.77008>

Christine Abbt

Solidarisierung ohne Empathie? Diderots Entwurf einer politischen Kunst

Denis Diderot's *The Paradox of the Actor* ennobles actors who understand how to imitate another person as precisely as possible whilst still remaining consistently focused and self-aware. An actor capable of this form of artful technique embodies and epitomises the intricate relationship between difference and sameness. In addition, at his best, he will convey to spectators an experience of the paradox, which in turn initiates two key political virtues: scepticism and solidarity. Across five sections, the work below will examine and demonstrate 1) what the paradox of the actor is, 2) how an experience of the paradox can best be conveyed, 3) the extent to which spectators' experience of the paradox cultivates scepticism and solidarity, 4) what role Diderot assigns to empathy here, and finally 5) the extent to which Diderot, in the context of the Enlightenment, was already developing a concept of political art which can still be considered as highly socially and politically relevant today as ever.

In Denis Diderots Paradox über den Schauspieler¹ wird jener Schauspieler² nobilitiert, der sich darauf versteht, einen anderen möglichst treffend und dabei stets konzentriert und selbst-bewusst nachzuahmen. Dieses Verständnis von Mimesis-Kunst, in der Körper, Geist und alle Sinne Höchstleistungen vollbringen, wird von Diderot als exemplarisch und vorbildhaft vorgestellt und zwar nicht nur in theaterästhetischer, sondern auch in moral- und erkenntnistheoretischer Sicht.³ Diderots Mimesis umfasst dabei gleichzeitig einen Akt größtmöglicher Annäherung an den anderen und das aufmerksame Wissen um das Scheitern dieses Ver-

1 Hier wird, sofern nicht anders angegeben, auf folgende Übersetzung zurückgegriffen: Denis Diderot: Paradox über den Schauspieler, übers. und eingeführt v. Felix Rellstab (Zürich: reihe schauspiel band 5, 2011).

2 In Anlehnung an den Text von Diderot ist hier in Bezug auf den Schauspieler die männliche Form verwendet, in Bezug auf die Zuschauerin die weibliche. Das Paradox über den Schauspieler wird dort wie hier als Paradox über Schauspielerei und dessen Wirkungen auf Menschen begriffen.

3 Die drei Ebenen, die Gebauer/Wulf für den Mimesis Begriff festlegen, werden auch bei Diderot involviert: Anthropologie; Kreativität; Interaktion. Vgl. Gunter Gebauer; Christoph Wulf: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992).

suchs. Der Schauspieler, der zu solcher Spielkunst fähig ist, verkörpert und versinnbildlicht das intrikate Verhältnis von Differenz und Gleichheit. Darüber hinaus vermittelt er den Zuschauenden im besten Fall Erfahrungen des Paradoxen, welche ihrerseits zwei zentrale politische Tugenden initiieren: Skepsis und Solidarität. Bedingung dafür ist nicht eine in erster Linie oder gar eine allein in Gang gebrachte emotionale Verschmelzung zwischen Darsteller, Dargestelltem und Publikum, sondern das fortlaufende Zusammenspiel von Prozessen der Dezentrierung und Reflexion. Diderot skizziert im Paradox über den Schauspieler die Vorstellung einer Kunst, die nicht auf momenthafte emotionale Impulse oder auf die Übernahme von vorgegebenen Inhalten abzielt, sondern die eine Haltung fördert, die im gleichen Maße kritisch und verbindend ist.

1. Paradoxe Verkörperung

Diderots Text *Das Paradox über den Schauspieler* ist in weiten Teilen ein Zwiegespräch über die Möglichkeiten, Eigenarten und Grenzen der Schauspielkunst. Hier wird der Text darüber hinaus als eine Diskussion über die vielfältigen sozialen Beziehungen und Abhängigkeiten zwischen Menschen begriffen.⁴ Um diese Interpretation kenntlich und plausibel zu machen, werde ich zunächst darlegen, worin das Paradox über den Schauspieler nach Diderot liegt. Insbesondere die Sichtweise des Ersten Sprechers über den ausgezeichneten Schauspieler wird im Dialog in Diderots Werk differenziert entfaltet. Diese steht in einem deutlichen Spannungsverhältnis zu gängigen Theater- und Schauspieltheorien des 18. Jahrhunderts und wird hier als jene Perspektive aufgefasst, die Diderot mit diesem Werk auszuarbeiten beabsichtigte.⁵

Die verbreitete Vorstellung, dass eine Verschmelzung zwischen Darstellendem und Dargestelltem die Basis ausgezeichneter Schauspielerei bedeute, wird in den Ausführungen einer grundlegenden Kritik unterzogen. Statt leidenschaftlicher Einfühlung fordert der Erste Sprecher von einem guten Schauspieler einen kühlen Kopf, Beobachtungsgabe, Übung, Geschmack, Gedächtnis und Konzentra-

4 Diesbezüglich teile ich die Interpretation von R. Behrens, der die Rede über den Schauspieler als eine «über das körperliche 'Spiel' im sozialen Kontext außerhalb der ästhetischen Funktionalisierungen» ausweist und der «in der theoretischen Modellierung des Schauspielerskörpers eine Theorie sozialer Interaktion mitformuliert» sieht. Vgl. Rudolf Behrens: Diderots gemimte Körper. Spiel, Identität, Macht, in: Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert, hg. von ders.; Roland Galle (Würzburg: Königshausen, 1993), 125–149, 128.

5 In *Das Theater des Herrn Diderot* (übersetzt von G. E. Lessing) finden durchaus andere Perspektiven Ausdruck, die meines Erachtens allerdings nicht in einem Widerspruch zu der Konzeption in *Paradox über den Schauspieler* stehen, sondern in einem Ergänzungs-Verhältnis.

tion.⁶ Nicht Selbst-Verlust, sondern Selbst-Bewusstsein lautet die Forderung an die Darstellenden. Wenn der Schauspieler spielt, hat er sich «lange selber zugehört» und während des Darstellens hört er damit nicht auf. Nachahmend spielt er mit «wachem Bewusstsein», es ist ihm «die ganze Freiheit des Geistes» belassen.⁷

Nachahmung wird nicht als Resultat emotionaler Einverleibung, sondern als Ergebnis exakter Beobachtung und Urteilkraft gepriesen. Der gute Schauspieler eignet sich das Darzustellende in langem Studium an und vermag es in der Folge, durch Übung und intakte Einbildungskraft, so loyal wie möglich zu verkörpern. Urteilkraft ist dabei nicht im Sinne einer moralischen Instanz zu verstehen, sondern als ein Vermögen, das zu bestimmen erlaubt, was das andere oder den anderen ausmacht.

Die geforderte paradoxe Verkörperung entspricht dabei einer ins Extrem getriebenen Realisierung der Grundanlage von Schauspielerei als Imitation.⁸ Denn der Schauspieler spielt, wenn er imitierend auf der Bühne steht und möglichst echt nachzuahmen versucht, eine Rolle. Damit ist im Grunde schon alles gesagt. Wer imitiert, weiß darum, dass er das Andere oder der Andere nicht ist, sondern darstellt, verkörpert, vorstellt. Der wahre Schauspieler belügt darum sein Publikum auch nicht, wenn er möglichst gut, glaubhaft, verblüffend echt, wahrhaftig spielt, solange er selbst ganz genau weiß, dass er nur spielt. Würde er allerdings seiner eigenen Kunst verfallen, diese glauben und selbst meinen, er sei der andere, würde er aufhören, ein guter Künstler zu sein.⁹ Er wäre kein Schauspieler mehr. Denn zur Schauspielerei gehört nach Diderot auch unverzichtbar das Wissen um das «als ob», also um die Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen Spiel und Ernst, zwischen Bühne und Parterre.

Der Erste Sprecher nun erhebt diese Disposition der imitierenden Schauspielerei zur Leitidee gelingender Kunst. Die nicht aufhebbare Differenz zwischen Darsteller und Dargestelltem wird nicht als Defizit gedeutet, sondern als Bedingung.

Ich möchte folgendes sagen: wenn er [der Schauspieler (*Anm. Verfasserin*)] sich niemals auf das kleine Vorbild, das in ihm selbst steckt, beschränkt, wird er ein ebenso bedeutender, erstaunlicher und vollkommener Nachahmer der Empfindsamkeit sein, wie des Geizes, der Heuchelei, der Doppelzüngigkeit und jeder anderen Eigenschaft, die nicht die seine ist und jeder anderen Leidenschaft, die er nicht hat. Die Sache, die mir ein natürlich empfindsamer Mensch zeigt, wird immer klein sein. Die Nachahmung des anderen wird stark sein.¹⁰

6 D. Diderot: Paradox, op. cit., 48.

7 Ibid., 20.

8 Philippe Lacoue-Labarthe: Paradox und Mimesis, in: ders.: Die Nachahmung der Modernen. Typographien II, übers. von Thomas Schestag (Basel: Engeler, 2003) 11–33, 18.

9 D. Diderot: Paradox, op. cit., 51.

10 Ibid., 50.

Das ewige Scheitern, das der Imitation eignet, den anderen immer nur vorzustellen und zu spielen, aber nie zu sein, wird hier zur Voraussetzung von Kunst erhoben. Der Künstler, der in seinem Streben nach Annäherung und Verkörperung diese Differenz aus dem Blick verliert, sich vergisst und sich im Anderen oder den Anderen in sich zu entdecken oder freizulegen glaubt, verlässt den Raum der Kunst und verfehlt sodann und zudem jene Wirkung, die Kunst beim Publikum im besten Fall nach Diderot zu erreichen vermag.

2. Vermittlung von Erfahrungen des Paradoxen

Das Paradox über die Schauspielerei gründet in der Spannung zwischen dem Anspruch, die Distanz zwischen sich und dem Dargestellten aufzuheben und dem stets wachen Bewusstsein für die Unmöglichkeit dieses Anspruchs. Der Schauspieler gleicht so besehen der Verkörperung eines Vexierbildes.¹¹ Er ist auf der Bühne Ente und Hase, aber damit sich die Vermittlung paradoxer Erfahrungen realisieren kann, darf er auf der Bühne nur als das Eine oder als das Andere erscheinen, nicht als beides zugleich. Nicht die Vermischung oder Verschmelzung evoziert ein Staunen, sondern die Gleichzeitigkeit des nicht gleichzeitig Wahrgenommenen bzw. Wahrzunehmenden. Nähe oder Distanz, Angleichung oder Nicht-Identität sind einerseits spannungsvolle Gegensätze, gleichzeitig werden sie vom Ersten Sprecher bei Diderot als grundlegend und einander bedingend in Bezug auf die Wirkung von Kunst bestimmt. Je radikaler die Gegensätze im Darstellenden selbst in Gang kommen bzw. in Stellung gebracht werden können,¹² umso gezielter und effizienter entfaltet sich die beabsichtigte Wirkung beim Publikum. Der Spagat eines Maximums an Dezentrierung hin auf das darzustellende Andere und eines Maximums an Selbst-Bewusstsein gelten dem Aufklärer Diderot als Voraussetzung für die Produktion jener ästhetischen Resonanz, die Kunst beim Publikum erzielen kann und soll: Die Vermittlung paradoxer Erfahrungen.

Einerseits gelingt die Wiederholung der künstlerischen Leistung nicht, wenn der Schauspielende die darzustellenden Gefühle jedes Mal auch durchlebte, statt diese nur zu spielen.¹³ Andererseits und vor allem wäre die Wirkung beim Publikum eine weniger effektive.

11 Vgl. Christine Abbt: Ente oder Hase? Vom Vergegenwärtigen und Vergessen, in: *Figurationen. Gender Literatur Kultur*, 2/2012, Gasteditoren: Hans-Georg Von Arburg, Marie Therese Stauffer, Kippfiguren (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012) 13–25.

12 Bei Diderot ist diesbezüglich auch explizit die Rede von einer «Spaltung».

13 Zur Reproduzierbarkeit von Gefühlen: Christina Vogel: *Theatralität der Gefühle. Überlegungen zur Emotionalität am Beispiel von Denis Diderots Paradox über den Schauspieler*, *Philologica Jassyensia* (2016) 1841–5377.

Gerade weil er sich zuhört im Augenblick, da er uns rührt, und weil seine Begabung gerade nicht im Fühlen besteht, wie Sie meinen, sondern darin, die äusseren Zeichen des Gefühls peinlich genau wiederzugeben, deshalb lassen Sie sich täuschen.¹⁴

Geht es in der politischen Kunst, wie sie bei Diderot entworfen wird, also um Täuschung und Lüge, um Verstellung und Manipulation? Ist jene Kunst, die Diderot profiliert, eine Technik, die das Publikum moralisch und politisch gefügig machen soll? Tatsächlich spielt das Moment der Täuschung eine Rolle bei der Realisierung der vorgeschlagenen ästhetischen Wirkung.¹⁵ Während der Spielende sich nicht vergessen darf, während er den anderen möglichst getreu verkörpert, soll das Publikum die Bedingungen von Theater, zumindest vorübergehend, vergessen können. Der Unterschied zwischen Schein und Sein, die Frage, ob das, was gezeigt wird, echt ist oder nicht, darf die Zuschauenden nicht absorbieren. Sie sollen, um den Verweis auf das Vexierbild noch einmal aufzunehmen, den Hasen oder die Ente möglichst klar vor Augen sehen und weder den Autor des Stücks noch die Darstellenden wahrnehmen oder vernehmen, sondern nur das, was im Spiel lebendig ist, das Gezeigte.

Das Publikum ist am Ende einer gelungenen Inszenierung glücklich oder traurig, es teilt die Empfindungen, die vorgeführt wurden. Der Schauspieler, so der Erste Sprecher, ist einfach nur ermüdet. «Der Schauspieler ist müde, aber Sie traurig. Das kommt daher, dass er sich angestrengt hat, ohne irgendetwas zu fühlen, und Sie gefühlt haben, ohne sich anzustrengen.»¹⁶

Die ästhetische Erfahrung, die Kunst nach Diderot vermitteln kann und soll, hat an diesem Punkt aber erst teilweise eingesetzt. Sie realisiert sich ganz erst im bewussten Vollzug der Tatsache, dass das eigene Mitfühlen künstlich evoziert worden ist und also erst im bewussten Nachgang zu einer Aufführung. Das Paradox über den Schauspieler geht im gelingenden Fall einher mit einer paradoxen Erfahrung, die Erleben und Selbst-Reflexion umfasst. Die eigene Anfälligkeit für Täuschung wird dabei ebenso kenntlich wie die Tatsache, dass die dargestellte Rolle nicht nur Hase, sondern auch Ente oder eben Schauspieler ist. Die emotionale und kognitive Vertiefung paradoxer Erfahrungen ebnet den Weg für zwei Tugenden, die Diderot auch in anderen Werken ins Zentrum rückt: Skepsis und Solidarität.

14 D. Diderot: *Paradox*, op. cit., 20.

15 Was im 20. Jahrhundert teilweise aus dem ästhetischen Raum zugunsten einer kritischen Haltung verbannt werden sollte, eben das sinnliche Moment des Sich-Vergessens in der Illusion, wird bei Diderot nicht exkludiert. Vgl. zur Problematik das Kapitel *Enlightened Anti-Illusion and Its Implicit Superstition* in: *Alienation and Theatricality*. Diderot after Brecht, hg. von Phoebe von Held (London: Legenda, 2011) 56–60.

16 D. Diderot: *Paradox*, op. cit., 20.

3. Kultivierung einer skeptischen und solidarischen Haltung

Der ideale Schauspieler nach Diderot ermöglicht den Zuschauenden eine Erfahrung, die immer ein intensives Zusammenspiel von Erleben und Reflexion intendiert. Weitgehend unabhängig davon, welche Imitation angestrengt wird, ist für die in Gang gesetzte ästhetische Erfahrung relevant, dass es künstlich gelingt, Echtheit möglichst glaubhaft vorzustellen. Authentizität auf der Bühne ist bei Diderot das Ergebnis hoher Kunstleistung. Die Vergegenwärtigung der Künstlichkeit des scheinbar Authentischen ermöglicht ihrerseits erstens Einsicht in die in vielfältiger Weise ungesicherten, eigenen Wahrnehmungen und zweitens Verständnis für die nicht eindeutig klärbaren Verstreungen von Differenz und Gleichheit der Menschen. Ersteres zieht konsequent weitergedacht eine Haltung der Skepsis nach sich. Letzteres macht eine universale Unbestimmtheit aller Menschen plausibel und lässt den Gestaltungsspielraum errahnen, der aus abstrakt gesehen Gleichen konkret Je-Verschiedene und Singuläre werden lässt.

Auf einen Begriff bringen, lässt sich das Paradoxe nicht. Wer davon erzählt, dass an einer Figur sowohl Hase als auch Ente aktualisierbar sind, motiviert zudem nicht zu jenem Erkenntnismoment, in dem deutlich wird, dass es sich um zwei Aspekte desselben handelt, die beide nicht gleichzeitig wahrnehmbar, aber abstrakt denkbar sind. Erst durch das eigene Erleben und die dadurch angestoßene Reflexion kann jene ästhetische Erfahrung des Paradoxen zu einer Grundlage für die Herausbildung einer Haltung werden.

Die Etablierung einer skeptischen Haltung ist naheliegend. Konfrontiert mit den eigenen Blindheiten, erscheint es sinnvoll, das Sehen einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Was wird gesehen, was gezeigt, wie einfach ist man zu manipulieren? Die Unterscheidung zwischen Sein und Schein erweist sich bei genauerer Selbst-Betrachtung als kompliziert und uneindeutig. Den eigenen Gefühlen absolut und unreflektiert zu trauen, kann darüber hinaus in die Irre führen. Eine vorsichtig-skeptische Haltung gegenüber anderen und gegenüber sich selbst und seinem eigenen Wahrnehmen, Sehen, Fühlen und Urteilen drängt sich auf.¹⁷

Was für einen selbst zutrifft, mag zudem auch andere betreffen. Die Einsicht in das Gebot der Solidarität ist nach Diderot nicht das Resultat der Aneignung eines bestimmten Inhalts oder einer moralischen Lehre, nicht allein das Ergebnis einer emotionalen Betroffenheit, sondern das Resultat des persönlichen Vollzugs eines Akts der Imitation und die Reflexion darüber. Der paradoxe Schauspieler führt das unauflösbare Verhältnis von Gleichheit und Differenz zwischen den

17 Vgl. zum Zusammenspiel von Identität, Nicht-Identität und Kritik: Susanne Schmieden: 'perhaps / I am the Both which has just come about': (Non-)Identity as Critique in Brecht's *Man equals Man*, in: *Forum Modernes Theater* (erscheint: 2018).

Menschen paradigmatisch vor. Er ist auf der Bühne der andere und ist es doch nicht. Er verkörpert den anderen so, dass er echt scheint. Damit bringt er verschiedene eingespielte Konstellationen und vermeintliche Gewissheiten durcheinander. Die Grenze zwischen Darsteller und Dargestelltem ist auf der Bühne aus einer Perspektive aufgehoben, aus einer anderen Perspektive absolut. Auch die Differenz zwischen Schauspieler und Zuschauerin ist einerseits inexistent, andererseits massiv. Denn der Schauspieler ist nicht nur Person und Rolle, sondern dabei stets sowohl Zuhörerin und Zuschauerin als auch Spieler. Er führt durch sein perfektes Schauspiel vor, dass Identitäten weder essentiell zu bestimmen sind, sonst könnten wir andere nicht glaubhaft imitieren. Sie sind aber auch nicht beliebig, denn ein guter Schauspieler kann zwar viele, aber auch er kann nicht jede Rolle glaubhaft einnehmen und nicht alle für immer. Eine bestimmte Person kann zudem durch Nachahmung nicht ersetzt werden. Im Gegenteil wird dabei die fehlende Person umso deutlicher vermisst. Die Unterscheidungen zwischen den Menschen werden durch die Reflexion auf die Erfahrungen des Paradoxen verabsolutiert *und* durchlässig. Die Eigenschaft des Menschen, singulär und plural zu sein,¹⁸ konkret je gestaltet und sich gestaltend und abstrakt besehen gestaltbar, wird einsichtig. Was sich nur denken lässt, nicht aber wahrnehmen, die Idee einer universalen Unbestimmtheit aller Menschen, die sich in Raum und Zeit je einzigartig konkretisiert, wird durch die ästhetische Erfahrung, die der Erste Sprecher bei Diderot verteidigt, mobilisiert. Den Zuschauenden wird vielfach gezeigt, dass es sich beim Menschen um einen gestalteten und sich gestaltenden und also um einen gestaltbaren, kreativen und abhängigen handelt, um «un être modifiable relié à des autres».¹⁹

4. Solidarität mit oder ohne Empathie

Gute Kunst lässt aufmerken auf die vielgestaltige Anfälligkeit menschlicher Wahrnehmung und bereitet der Einsicht in die paradoxen aufklärerischen Grundsätze von Freiheit und Gleichheit den Weg, so ließe sich Diderots Vorschlag noch einmal zusammenfassen. Der Schauspieler, der gleichzeitig seiner selbst bewusst zu sein und einen anderen vorzustellen vermag, vergegenwärtigt durch seine Leistung eine universale Unbestimmtheit des Menschen, die nicht direkt wahrgenommen, sondern nur über Umwege abgeleitet und zeitlich versetzt erschlos-

18 Jean-Luc Nancy: singulär plural sein, übers. von Ulrich Müller-Schöll (Zürich: diaphanes, 2016).

19 Franck Salaün: Rira, rira pas? La place du spectateur selon Diderot, in: *Le Spectateur de théâtre é l'âge classique (XVII/XVIII siècles)*, éd. par Bénédicte Louvat-Molozay; Franck Salaün (Montpellier: l'entretemps, 2008) 183–194, 187.

sen werden kann, durch die sich allerdings nicht weniger als eine gegenseitige Verantwortlichkeit begründen lässt. Solidarität ist in Diderots Konzeption von Kunst das Resultat auch eines rationalen Vorgangs. Es wäre allerdings nicht richtig, die ästhetische Erfahrung nach Diderot auf Rationalität allein zu reduzieren. Die ästhetische Erfahrung, die von Diderots Erstem Sprecher in *Paradox über den Schauspieler* gefordert wird, verbindet Mimesis und Nachdenken. Schauspieler und Zuschauerin bilden dabei einen Pakt.²⁰

Anders als etwa in der sentimentalistischen Variante von David Hume bis später zu Richard Rorty ist nach Diderot zur Ausbildung der Einsicht in das Gebot der Solidarität unter den Menschen nicht nur keine emotionale Verschmelzung zwischen Darsteller und Dargestelltem wünschenswert, sondern auch keine zwischen Dargestelltem und Publikum ausreichend, wenn es darum geht, beim Publikum diesbezüglich die angestrebte ethische oder politische Wirkung zu entfalten. Solidarität zwischen Verschiedenen lässt sich durch die ästhetische Erfahrung zielführend weder allein rational, noch allein emotional vermitteln, sondern nur durch ein anspruchsvolles Zusammenspiel aller sinnlichen und kognitiven Dimensionen, eben durch eine Verbindung von Erleben und Reflexion.

Eine weitere Differenzierung ist interessant, wenn die Vorstellungen von Solidarisierung bei Denis Diderot und David Hume verglichen werden. Bei dem kunsttheoretischen Entwurf von Diderot sind Prozesse subjektiver Dezentrierung nicht an eine moralische Übereinstimmung gekoppelt. Sie umfassen nicht notwendig eine Form von Identifizierung etwa zwischen Dargestelltem und Rezipientin. Das ist in der sentimentalistischen Variante anders. Hume bezeichnete in der *Untersuchung über die Prinzipien der Moral*²¹ Sympathie, Mitgefühl (nicht Mitleid) als ein Vermögen des Menschen, das sich einstellt. Dank solcher Sympathie bricht die gewohnte Unterscheidung zwischen Eigenem und Nicht-Eigenem auf und vermittelt eine Beziehung zwischen Verschiedenen. Mitgefühl ist Voraussetzung dafür, sich mit anderen zu solidarisieren. Die Bedingungen für das Herstellen von Ähnlichkeitsbezügen, für das Vermögen von Sympathie, beinhalten bei Hume allerdings auch bereits ein moralisches Urteil. Das bedeutet, dass sich jemand vorstellen können muss, an der Stelle der anderen Person zu sein, um solidarisch zu empfinden. Ich muss tatsächlich eine konkrete Ähnlichkeit zwischen mir und dem anderen ausmachen können, damit ich den anderen in seinem Leid wahrnehme. Hume stellt das moralische Urteil über eine Situation, in welcher der andere sich befindet, als Voraussetzung für das Aufkommen von Mit-

20 Vgl. zu diesem Bündnis auch: Richard Weihe: *Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form* (München: Wilhelm Fink, 2004) 170.

21 David Hume: *Eine Untersuchung über die Prinzipien der Moral*, übersetzt und hg. von Manfred Kühn, Hamburg 2003.

gefühl und das Erkennen von Ähnlichkeit dar. Nur wenn wir meinen, dem anderen geschieht tatsächlich Unrecht, leiden wir mit.

Diderots Vorschlag einer gesellschaftlich und politisch relevanten Kunst und ästhetischen Erfahrung differenziert zwischen Dezentrierung und Identifizierung. Das Publikum soll sich vergessen und so umso lebhafter an dem Gespielten teilhaben können. Die Zuschauerin öffnet sich dabei auf das Spiel hin und lässt sich auf das Erleben ein. Sie geht mit. Dezentrierungsprozesse sind jetzt aktualisiert. Langfristig allerdings ist die Rezipientin nicht deshalb solidarisch gegenüber allen anderen Menschen, weil sie sich während der Vorführung von einem Schicksal rühren ließ, in dem sie sich wiedererkannte, sondern weil sie begreift, dass es Zufälle und mannigfaltige Einflüsse sind, die dazu führen, dass ein anderer ein anderer geworden ist und sie selbst dieser andere nicht. Solidarität nach Hume erstreckt sich über jene Personen, mit denen wir uns vertraut und verbunden fühlen. Diderots Ziel in Bezug auf Solidarität ist weiter gesteckt. Er sucht nach einer Kunst, die dazu einlädt und bemerken lässt, dass Solidarität allen Menschen entgegenzubringen ist, auch jenen, mit denen wir uns nicht identifizieren mögen, etwa weil sie uns anekeln, provozieren, ängstigen und mit radikaler Alterität konfrontieren.²²

Wenn Richard Rorty Ende des 20. Jahrhunderts konstatiert,²³ dass Gleichheit zwischen den Menschen nicht wahrnehmbar ist, dann würde ihm Diderot wohl Recht geben. Gleichzeitig haftet Rorty in der Folge allerdings einem Verständnis von Solidarität an, das Verantwortlichkeit zwischen Menschen über Ähnlichkeitsrelationen zu begründen oder herzuleiten sucht. Vereinfacht gesagt endet Solidarität entsprechend dieser Vorstellung dort, wo sie auf konkrete Differenzerfahrung stößt. Politisch interessante Kunst muss aus dieser Sicht inhaltliche Anknüpfungspunkte anbieten und einen moralischen Konsens anstreben, um die erwünschte Wirkung beim Publikum einzulösen. Zwar akzentuiert Rorty auch die Funktion und das Potential von Kunst, Menschen mit Neuem, Fremdem und Unbekanntem zu konfrontieren und ihnen so neue Sprachen, Perspektiven und Weltdeutungen nahe zu bringen. Dabei handelt es sich bei Rorty allerdings streng genommen um Prozesse, die, in Gang gekommen, darauf abzielen, Fremdes vertraut zu machen. Bei Diderot darf das Fremde hingegen fremd und moralisch fragwürdig bleiben, solange es realistisch und treffend dargestellt ist und in Bann zu ziehen vermag. Diderots Vorschlag ist freier als jener von Rorty in Bezug auf das Kunst-Werk selbst, insofern es inhaltlich keine normativen Vorgaben einhalten muss, sondern nur formalen Kriterien zu entsprechen hat.²⁴ Sein Vorschlag

22 Vgl. Michael Taussig: *Mimesis and Alterity* (New York: Routledge, 1993).

23 Richard Rorty: *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

24 Moral und Ästhetik werden bei Diderot in Bezug auf den Inhalt als getrennte vorgestellt. Vgl. etwa auch Abigail Zitin: *Thinking Like an Artist. Hogarth, Diderot, and the Aesthetics of Technique*, in: *Eighteenth-Century Studies* 46 (2013) 555–570.

ist anspruchsvoller in Bezug auf die Wirkung. Diese soll über das ästhetische Erleben hinaus zum Nachdenken über die allgemeinen Grundlagen und Bedingungen von Menschsein anregen und eine Solidarität initiieren, die sich über die gesamte Menschheit erstreckt. Da sich universale Gleichheit erstens nicht darstellen oder erleben, sondern nur reflektierend ableiten lässt und zweitens eine solche Reflexion ohne einen subjektiven Vollzug von Dezentrierungsprozessen kaum in Gang gesetzt wird, verbinden sich in Diderots Kunsttheorie zu gleichen Teilen Mimesis und Reflexion. Kunst im Sinne des Aufklärers verfügt über das besondere Potential, diese beiden Dimensionen ideal zu implementieren. Das macht sie unverzichtbar für Moral und Ethik, für Gesellschaft und Politik.

5. Mimesis und Reflexion.

Diderots Entwurf einer politischen Kunst

Diderot entwirft die Idee einer politischen Kunst, in der emotionale und rationale Elemente konzis ineinandergreifen. Eine solche Perspektive ist in der gegenwärtigen Diskussion über die Rolle von Empathie von zwei sich konträr gegenüberstehenden Positionen herausgefordert: Entweder wird Empathie zur Grundlage moralischen Handelns erhoben oder disqualifiziert. So definieren etwa Michael Slote oder Simon Baron-Cohen in der Nachfolge von Nel Nodding das Ausbleiben von Empathie als Ursache für ein moralisches Defizit. Eine «empathy erosion» sei Grund für grausames Handeln, heißt es etwa beim Psychologen Baron-Cohen.²⁵ Michael Slote geht philosophisch weiter und bestimmt jedes Handeln, das ohne Empathie auskommt als moralisch problematisch.²⁶ Wendete sich die Philosophin Nel Nodding in den 80er Jahren zu Recht gegen eine Ethik, die den Gefühlen gegenüber zu feindlich eingestellt war und ihre Bedeutung für die Moral zu stark unterminierte,²⁷ zielen die anderen beiden Autoren auf eine Verabsolutierung der Bedeutung der Empathie.

Demgegenüber gibt es Stimmen, etwa von Paul Bloom oder Fritz Breithaupt, die dezidiert auf die Problematik hinweisen, welche entsteht, wenn Empathie zum einzigen Kriterium für moralisches Handeln und Urteilen geriert.

It is because of empathy that citizens of a country can be transfixed by a girl stuck in a well and largely indifferent to climate change. It is because of

25 Simon Baron-Cohen: *Zero Degrees of Empathy. A New Theory of Human Cruelty* (London: Penguin Group, 2011).

26 Michael Slote: *Moral Sentimentalism* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

27 Nel Nodding: *Caring. A Feminine Approach to Ethics and Moral Education* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984).

empathy that we often enact savage laws or enter into terrible wars, our feeling for the suffering of the few leads to disastrous consequences for the many.²⁸

Blooms Kritik trifft einen Punkt, der auch bei Diderots Wirkungsästhetik im Blick ist, nämlich die Unmittelbarkeit und die daraus in Bezug auf Handeln und Urteile resultierende Irrationalität.

Dass Empathie nicht nur Bedingung für wohlwollendes Handeln zugunsten des anderen ermöglicht, sondern auch Voraussetzung für gezielte Erniedrigung bedeutet, wird auch von anderen Untersuchungen hervorgehoben. Eine differenzierte Studie zu Fällen, in denen erst eine hohe Empathie extreme Handlungen von Grausamkeit ermöglicht, legt Fritz Breithaupt vor.²⁹ Empathie allein schützt ganz offensichtlich nicht vor unsolidarischem Verhalten und sie führt auch nicht zwingend zu einer Haltung von Solidarität und Wohlwollen. Mit der Rationalität verhält es sich allerdings nicht anders.

Diderots Ansatz postuliert eine dritte Position. Emotionale Dezentrierung und rationale Vertiefung werden von ihm als sich sinnvoll ergänzende, begrenzende und ermöglichende Prozesse beschrieben und als unverzichtbar bestimmt in Bezug auf die Herausbildung einer wünschenswerten, skeptischen und solidarischen Haltung.

Bei Denis Diderot ist darin vorweggenommen und zum Zentrum aufklärerischer Ästhetik erhoben, was Theodor W. Adorno seinerseits im 20. Jahrhundert in Auseinandersetzung mit und in kritischer Absetzung von der Aufklärung (weiter)entwickelte.³⁰ In *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* heißt es bei Adorno, dass Erkenntnis ohne den Zusatz von Mimesis nicht konzipiert werden kann, «ohne sie wäre der Bruch zwischen Subjekt und Objekt absolut und Erkenntnis unmöglich».³¹ Mimesis gilt Adorno als ein Korrektiv gegenüber der instrumentellen Rationalität. Umgekehrt verwandelte sich Mimesis ohne rationale Anteile zu reiner Mimikry, also zu einer blinden Anpassung an anderes.³² Adornos Unterscheidung zwischen Mimikry und Mimesis und seine dringende Forderung nach einer Integration von Rationalität und Mimesis als Form bewusster Aneignung ist beim Aufklärer Diderot bereits profund angelegt. Rationalität ohne Mimesis ebenso wie Mimesis ohne Rationalität führen nicht zu Erkenntnis. Das Zusammenspiel erst ermöglicht Selbstgewinnung und Bezug zur sozialen Wirklichkeit.

28 Paul Bloom: *Against Empathy. The case for rational compassion* (New York: Ecco, 2016) 127.

29 Fritz Breithaupt: *Die dunklen Seiten der Empathie* (Berlin: Suhrkamp, 2017).

30 Die Begriffe «Mimesis» und «Rationalität» wurden von Adorno/Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung* eingeführt. Vgl. zu Mimesis, Mimikry und Rationalität: Andreas Pradler: *Das monadische Kunstwerk. Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund* (Würzburg: Königshausen, 2003).

31 Theodor W. Adorno: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp) 148.

32 Mimikry als falsche Mimesis: Theodor W. Adorno: *Minima Moralia* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1953) 272.

Im Paradox über den Schauspieler und der Wirkung auf sein Publikum konkretisiert sich in komprimierter Form jene «subversive Ästhetik», die Thomas Klinkert in zwei anderen Werken von Diderot in der Verbindung zwischen der Darstellung und Problematisierung von Machtstrukturen und der Reflexion über den Stellenwert von Kunst ausmacht.³³ Nachahmung und Selbst-Bewusstsein konvergieren in Diderots Entwurf und speisen aufklärerische Tugenden. Sie begründen jene Kunstform, in der alle Facetten der Möglichkeit der Identifizierung in Gang gebracht werden und die dabei immer schon auf das Scheitern des Anspruchs hinweist oder vorbereitet. Es ist jene Spielform, die in präziser Weise das paradoxe Verhältnis von Gleichheit und Differenz in Szene setzt, ohne es auf die eine oder andere Seite hin aufzulösen.

Der ideale Schauspieler weiß nicht nur um dieses Paradox, er repräsentiert und realisiert es in vielfältiger Weise und wird bei Diderot als Personifizierung zentraler Aspekte aufklärerischer Vorbildhaftigkeit entworfen: Der Spielende weiß um seine eigene Begrenztheit, er weiß um die unsicheren Übergänge zwischen Schein und Sein, er verfügt über ein feines Gespür für die Unverlässlichkeit von Eindrücken. Er ist skeptisch, fragend, vorsichtig, weil er das intrikate Verhältnis von Identität und Nicht-Identität verkörpert, weil er keinen Moment vergisst, dass er den anderen nur zu sein vorgibt, dieser aber nicht und nie ist und gleichzeitig versteht, dass er auch ein anderer hätte werden können. Obwohl er zudem um das unausweichliche Scheitern weiß, bemüht er sich dennoch und perfektioniert und steigert seine Mimesis-Möglichkeiten. Mit diesem künstlerischen und künstlichen Verhalten evoziert er in der Betrachterin eine Erfahrung des Paradoxen. In einer Art Spiegelungsverfahren täuscht und enttäuscht, verzaubert und entzaubert der Schauspieler das Publikum, spurt dem Nachdenken den Weg und schärft damit sukzessive die Sinne für die eigene Anfälligkeit und für die Verletzlichkeit und Kontingenz menschlichen Lebens.

Eine Frage, die einem beim Nachvollzug des komplexen kunsttheoretischen Paradoxes und vielleicht auch beim Lesen dieses Beitrags beschäftigt, wird im Text von Diderot eigens gestellt und beantwortet. «Haben Sie jemals ein ganzes Stück vollendet gespielt gesehen?», fragt der Zweite Sprecher den Ersten gegen Ende des Dialogs im *Paradox über den Schauspieler*. «Meiner Treu! Ich erinnere mich nicht daran ...»³⁴ antwortet der Erste. Dann gehen beide ins Theater.

33 Thomas Klinkert: Diderots subversive Ästhetik als Ausdruck seiner kritischen Analyse von Machtstrukturen: le neveu de Rameau und Jacques le fataliste, in: Denis Diderot und die Macht, hg. von Isabelle Deflers (Berlin: Erich Schmidt, 2015) 181–193.

34 D. Diderot: Paradox, op. cit., 49.